



Høgskolen i **Hedmark**

Campus Rena

Avdeling for økonomi, samfunnsfag og informatikk

Andreas Berg, Bård Taule Jensen, Martin Hansen, Morten Kirkerud,  
Mats Nordby

# **RENNESTEIN**

## **FILM NOIR I MODERNE TID**



Bachelor Digital medieproduksjon 3. år  
3SI920 Bacheloroppgave Digital medieproduksjon vår 2010

Samtykker til utlån hos høgskolebiblioteket JA ☐ NEI ☐

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage JA ☐ NEI ☐

## Sammendrag

Vi har laget vår egenproduserte film noir til den praktiske delen av Bacheloroppgaven. Denne filmen vil bli dratt inn som eksempel i løpet av oppgaven. Mesteparten av denne skriftlige oppgaven handler om film noir, og hvordan den har forandret seg frem til moderne tid. Vi vil se på disse tendensene ved å gå gjennom dens historie, og også trekke paralleller til vår egenproduserte film. I denne oppgaven vil det bli gått igjennom begreper som sjanger, stil, film noir, neo noir, og film noirens mise-en-scène. Det vil også bli forklart hvilken metode vi har tatt i bruk for å komme frem til våres konklusjon. Til slutt i oppgaven vil vi drøfte om vår egenproduserte film kan karakteriseres som en moderne film noir, og om den inneholder alle de kriteriene denne stilarten krever.



Fra vår egenproduserte film: Rennestein

## **Forord**

Denne Bacheloroppgaven er skrevet ved avdelingen før økonomi, samfunnsfag og informatikk ved Høgskolen i Hedmark. Oppgaven er skrevet som en avslutning på en treårig Bachelor i Digital medieproduksjon. Oppgaven er arbeidet med i det 6. semesteret, våren 2013. Den er skrevet av Andreas Berg, Bård Taule Jensen, Martin Hansen, Morten Kirkerud, og Mats Nordby.

Alle som har vært med på å skrive denne oppgaven har et ønske å jobbe i mediebransjen, og da særlig innenfor tv og filmproduksjon. Derfor valgte vi å produsere en film som vår avsluttende praktiske del i tillegg til denne skriftelige oppgaven. Det var stor enighet på gruppen om at vi ville produsere en fiksjonsfilm. Vi har hatt god erfaring med å lage denne type film tidligere, men denne gangen ville vi gjøre det større og bedre enn tidligere. Dette mener vi at vi har oppnådd, og er meget stolt over resultatet.

I denne skriftelige delen av Bacheloroppgaven vil få frem litt av den kunnskapen vi hadde på forhånd når det kom til produksjon av filmen. Vi vil rette en stor takk til alle lærere og gjesteforelesere som har formet oss til de personene som vi er i dag. Vi sitter igjen med mye nyttig kunnskap om filmteori, lover og regler innenfor mediebransjen, journalistikk, mediekunnskap, og sist men ikke minst videoproduksjon. Vi vil også takke de hjelpsomme bibliotekarene som flittig har leid ut bøker og utstyr til oss. Meget hyggelige mennesker.

Vi vil særlig takke Jarle Leirpoll som var veilederen våres på dette prosjektet. Han var hjelpsom å ha i startfasen for å peke oss i riktig retning. Han har også på tidligere prosjekter vært til stor hjelp, og da særlig innenfor det tekniske når det kommer til filmproduksjon. Det er stor forskjell på våre tekniske kunnskaper innenfor videoproduksjon fra da vi først startet på skolen i 2010.

Vi vil også takke Mona Pedersen for hennes forelesninger om Bachelorskriving. Hun har delvis skyld i at vi valgte å lage filmen våres i den stilen vi bestemte oss for. Vi hadde tidligere laget en film trailer, som hun diskret hintet til kunne gjøres om til en hel film. Vi tok utgangspunkt i dette og laget det produktet som vi står igjen med i dag – et produkt som vi er stolte av å levere.

Rena, 13. mai 2013

Andreas Berg, Bård Taule Jensen, Martin Hansen, Morten Kirkerud, og Mats Nordby.

# Innholdsfortegnelse

Sammendrag .....	2
Forord .....	3
1. Innledning .....	6
1.1 Bakgrunn for valg av tema.....	6
1.2 Oppgavens problemstilling.....	7
1.3 Oppgavens oppbygging .....	8
2. Metode.....	8
2.1 Tekstanalyse.....	9
2.3 Bakgrunn for valg av metode .....	9
2.4 Gjennomføring av analysen.....	10
2.5 Kildekritikk.....	10
3. Begreper.....	12
3.1 Filmgenre .....	12
3.2 Definisjonen av en film stil .....	13
3.3 mise-en-scène .....	13
4. Film noir .....	13
4.1 Filmatisk innflytelse.....	15
4.2 Historiens opphav .....	17
4.3 De 3 fasene.....	17
5 Kvinners rolle i Film Noir .....	19
5.1 The Spider Woman .....	20
5.2 Den tradisjonelle gode kvinnen .....	23
5.3 Lyssetting og komposisjon av kvinner i noir .....	24
5.4 Vicky Holm – En Klassisk Film Noir Femme Fatale .....	28
6. Neo-Noir.....	30

6.1 Hva er Neo-Noir?.....	30
6.2 Tid og rom i neo-noir.....	31
6.3 Likheten til klassisk noir.....	32
6.4 Neo-noir definering og påvirkelse .....	34
6.5 Film-Noir og Lyssetting .....	35
6.6 Historisk lyssetting i klassisk film noir.....	35
6.7 Fortelle med lys .....	36
6.8 Teknisk .....	37
7. Konklusjon.....	41
7.1 Egenevaluering .....	41
Referanseliste.....	43
Manus .....	45



Bilde fra Rennestein

## 1. Innledning

Innledningsvis vil vi forklare bakgrunnen for hvordan vi kom frem til vår valgte problemstilling og beskrive den. Det vil også bli gitt en kort oversikt over hva de ulike delene i oppgaven vil omhandle.

### 1.1 Bakgrunn for valg av tema

Det var i startfasen av dette prosjektet ganske usikkert på hvilken type film vi skulle produsere. Vi hadde mange gode ideer i begynnelsen, men fant etter hvert ut at for mange av dem var for vanskelige å gjennomføre, og da særlig med tanke på tid og resurser. Vi startet for eksempel på et manus for en zombiefilm, men fant ut at bare sminken alene på et slikt prosjekt ville være alt for tidkrevende, og kostnadene hadde blitt for høye (og dette var jo bare en liten detalj i filmen).

Vi hadde heller ikke tilgang til nok skuespillere. Vi brukte derfor god tid på utviklingen av det filmprosjektet som vi til slutt kom frem til. Vi gikk denne gangen ”baklengs”, og tenkte over: Hva vi hadde av resurser som: utstyr, skuespillere, sminke, biler, musikk, lokasjoner, strøm osv. Etter vi hadde fått full oversikt over ressursene vi hadde tilgjengelig, så begynte vi på manus.

Vi tok utgangspunkt i et prosjekt vi hadde produsert tidligere. Dette var en falsk trailer for en film kalt ”Rennestein”. Manuset bygget videre på denne traileren, og vi endte også opp med å kalle filmen det samme. Under produksjonen av filmtrailereren hadde vi lest oss opp på mye teori som omhandlet sjangeren/stilen film noir. Vi bestemte oss for å lage en film som hadde en dramaturgi og visuell stil som blir forbundet med film noir. Vi forfrisket kunnskapene om emnet ved å lese litt mer om det, og laget dermed filmen ut i fra det vi fant. Vi så også en del filmer som var relevante for produksjonen, som f.eks China Town (Roman Polanski, 1974)<sup>1</sup>, Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)<sup>2</sup>, Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)<sup>3</sup>, og Sin city (Frank Miller m.fl, 2005)<sup>4</sup>. Disse var en veldig sterk inspirasjonskilde og læreredskap.

---

<sup>1</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0071315/?ref=sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0071315/?ref=sr_2)

<sup>2</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0036775/?ref=sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0036775/?ref=sr_1)

<sup>3</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0043014/?ref=sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0043014/?ref=sr_2)

<sup>4</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0401792/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0401792/?ref=fn_al_tt_1)

Da manuset var skrevet ferdig, så begynte vi på storyboard (illustrasjon av scener). Mange av scenene ble filmet ute, og vi måtte ha tilgang til strøm. Vi hadde en veldig resurssterk person på gruppen som hadde mange gode kontakter, og fikset det slik at vi hadde tilgang på strøm på de stedene vi filmet. Tilgang til strøm var viktig for å sette opp lys, og dette var særlig viktig å ha siden manuset krevde at vi filmet på natten. Lys var også viktig for at vi skulle få film noir ”looken” med sterke kontraster og skygger.

Neste steg i prosessen var post produksjon. Dette var en mer avslappende affære med langt mindre kalde omgivelser. Dette betydde dermed ikke at det var mindre å gjøre. Vi måtte klippe sammen filmen, legge på lyd og visuelle effekter osv. Dette var en lang og tidkrevende prosess, men var vel verdt det. Vi måtte etter stund også starte på den skriftelige delen av Bacheloroppgaven. Det var nå viktig å finne et tema vi hadde interesse for, og ville skrive om. Det var også et viktig kriterium at oppgaven skulle ha sammenheng med den praktiske produksjonen vår.

Vi hadde på forhånd bestemt oss for hva vi ville skrive om: film noir. Vi ville ikke skrive så mye om selve detaljene i produksjonen, så vi bestemte oss for å skrive en mer analytisk oppgave om film noir, men fortsatt bruke filmen som et eksempel i løpet av oppgaven slik at den ble ett og samme produkt. Siden grunnlaget i filmen vi produserte var basert på film litteratur og andre filmer, så syntes vi det var passende å bruke den som referanse i løpet av oppgaven.

## **1.2 Oppgavens problemstilling**

I starten av produksjonen leste vi mye om film noir, og da ærlig mye fra regissøren og film kritikeren Paul Schrader. Vi så en klar forskjell mellom tidlig film noir og nyere film noir, så vi ville vinkle oppgaven slik at vi fikk peke på dette, og samtidig bruke vår egen produksjon i prosessen. Problemstillingen vår ble som følger:

### **Hvordan lage en moderne film noir?**

For å få svar på dette veldig åpne spørsmålet, så må vi først definere hva film noir er for noe. Hva er en moderne film noir, og hva er en klassisk film noir? Er det forskjell på disse? Hvordan lager man en film noir? Er det en sjanger?

### 1.3 Oppgavens oppbygging

Vi vil først i oppgaven forklare vår bruk av metode for å få svar på vår problemstilling. Når dette er konstatert, så vil vi ta for oss sentrale begreper som blir brukt i oppgaven. Vi starter med sjangerbegrepet, og hva som kjennetegner en sjangerfilm som har tatt i bruk elementer fra film noir. Dette bringer oss igjen inn på det neste begrepet vi må forklare. Hvorfor beskriver vi i denne oppgaven film noir som en stil - fremfor å kalle det en sjanger? Dette vil vi forklare nærmere når vi definerer begrepene ”stil” og ”sjanger”.

Vi ønsker videre å forklare hvordan sjangerfilmer med denne stilen lever opp til sjangerbegrepet, og hva som skiller den fra andre sjangerfilmer som ikke tar i bruk denne stilen. For å undersøke en utvikling, så har vi valgt å ha et historisk perspektiv i oppgaven. Vi vil da gå innpå hvordan de første film noir filmene så ut, og deretter bevege oss over til det mer moderne. Det vil også nevnes hvordan begrepet film noir oppstod.

Vi tar også en nærmere titt på film noirens mise-en-scène (det som er eller foregår foran kamera). Når vi beskuer dette temaet, så vil vi også trekke inn vår egen produksjon. Til slutt i oppgaven vil vi gjøre en drøfting av stoffet, og deretter komme frem til en konklusjon på problemstillingen, og om vi som grupper har greid å lage en moderne film noir.

## 2. Metode

I dette kapitlet vil vi forklare kort om medievitenskapelig metode. Det vil bli gitt en begrunnelse for vårt valg av metode og hvordan denne formen er. Vi vil gi en forklaring på gjennomføringen av arbeidet med oppgaven, og om hvordan vi har hentet inn informasjon. Til slutt i kapitlet blir det gjort rede for analyseprosessen.

Metoder er fremgangsmåter som skal gi svar på spørsmål og sikre kvaliteten i den kunnskapen vi får. Det er de spørsmålene vi reiser, eller de problemstillingene som har reist seg for oss, som må stå i sentrum når vi skal legge en slagplan for nærmere undersøkelser: Hva slags materiale er egnet for å løse problemstillingen, hvilken fremgangsmåte er den mest fruktbare? Spørsmålene våre er forhåpentligvis interessante, påtrengende og maktpåliggende å finne svar på. Men det er svarene som interesserer oss mest, den kunnskap og innsikt de bringer inn i diskusjonen og belysningen av en problemstilling eller et saksfelt som er det viktigste. Etablerte metoder, analyseteknikker og resonneringsmåter er hjelpemidler for å kunne gi gode svar på interessante spørsmål. Metoder gir oss råd om framgangsmåter for å finne gode svar. (Østbye m.fl 2007, 12)

Det er viktig for oss å vise hvordan vi har kommet frem til vår konklusjon, og dette kapitlet er med på å gi et bilde av den prosessen. Vi må åpent gjøre rede for fremgangsmåtene våre, hvilke fakta,



argumenter og resonnementer som fører frem til vår konklusjon om vårt valgte emne (Østbye m.fl 2007).

## **2.1 Tekstanalyse**

For å få svar på vår valgte problemstilling, så vil man i denne oppgaven foreta en tekstanalyse.

Tekstanalyse er generell betegnelse på kvalitative studier av tekster. I den mediefaglige disiplinen er det ikke én type tekstanalyse, men flere. De er gjerne utviklet med henblikk på analyse av ulike typer tekster, og ofte med bakgrunn i forskjellige erkjennelsesinteresser. Å analysere betyr å stille spørsmål til noe og forsøke å finne svar (Østbye m.fl 2007, 57).

Når vi i medievitenskapelig sammenheng bruker tekstbegrepet, mener vi alle uttrykksformer, også stillbilder, levende bilder, lyd og musikk (Østbye m.fl 2007, 61). I dette tilfellet er den aktuelle teksten vi vil finne ut mer om: sjangerfilmer som tar i bruk stilen film noir. Som jeg har konstatert tidligere, så definerer vi i denne oppgaven film noir som en visuell stil fremfor en sjanger. Vi vil i løpet av denne oppgaven ta i bruk eksempler fra relevante bøker og filmer, inkludert vår egenproduserte film.

Det vi kaller tekstanalyse omfatter mange forskjellige teoritradisjoner (Østbye m.fl 2007). Tradisjonene har sine egne historier og begrep (Østbye m.fl 2007, 58). De tilbyr også forskjellige redskapskasser med begrep som er utformet for å svare på ulike typer spørsmål (Østbye m.fl 2007, 58). I tekstanalysen er det nærhet mellom begrepet teori (begrep og perspektiv) og prosedyre for analyse av konkrete tekster (Østbye m.fl 2007, 58). I en konkret analyse velger vi begrep og analyseredskaper som er best egnet til å belyse det eller de aspektene ved en tekst vi vil undersøke (Østbye m.fl 2007, 57). Analyseredskapene som blir tatt i bruk for å belyse vår problemstilling vil være filmer og filmteori som omhandler film noir (se referanseliste).

## **2.3 Bakgrunn for valg av metode**

For å innhente data til Bacheloroppgaven vår, så har vi hentet inn mye informasjon fra tekster som filmlitteratur, filmer, Internett, og forskjellige artikkelsamlinger. Vi fordelte arbeidet med å gå gjennom tekster, og fordelte dem på alle 5 som var med på gruppen. Vi har valgt å jobbe kvalitativt ved bruk av Tekstanalyse. Denne tilnærmingen ble valgt fordi dette var den best egnede måten å få svar på vår valgte problemstilling.

Det er vanlig å benytte seg av kvalitativ metode når man vil ha svar på hva og hvordan spørsmål (Østbye m.fl 2007). Vi hadde på forhånd produsert en egen film (tekst), som var en del av det ferdige produktet vi skulle levere til eksamen. Dette var en film (tekst) som vi fant det relevant å trekke inn som eksempel i oppgaven for å få svar på vår valgte problemstilling. Det står skrevet mye om film noir, så vi har samlet så mye data (forskjellige tekster) som mulig (se referanseliste), og vil med dette komme frem til en konklusjon om det har skjedd en utvikling innenfor denne type film.

## **2.4 Gjennomføring av analysen**

Vi har valgt å fokusere på relevant filmlitteratur og filmer for å komme frem til vår endelige konklusjon (se referanseliste). Vi vil også bruke egne eksempler fra filmer, og vår egen produksjon i løpet av oppgaven. Vi startet analyse prosessen etter vi hadde sanket inn den informasjonen (dataene) vi trenger for å gjennomføre den. Da dette var gjort sammenlignet vi de forskjellige tekstene for å se om som vi fant likheter og ulikheter. Vi sammenligner for eksempel eldre sjangerfilmer med nyere produserte filmer med samme visuelle stil. Dette gjøres for å se en eventuell forandring innenfor denne stilarten.

Første fase i arbeidet med kildene består i å finne fram til og velge ut hvilke kilder vi vil bruke for å studere en sak (Kjelstadli 1997:208). Jo nærmere vi kommer vår egen tid, jo mer omfattende er kildematerialet, og mye av arbeidet består i å velge ut det materialet som best skal belyse problemstillingen vår (Østbye m.fl 2007, 38).

Vår egen produksjon vil være et gjennomgående eksempel gjennom hele oppgaven. Vi ser på produksjonen våres som et redskap for å gjøre vårt eget preg på analysen, og styrke den (egen forskning/erfaring). Vi vil ta våre egne erfaringer og sammenligne den med litteratur og filmer som omhandler det samme emnet.

## **2.5 Kildekritikk**

Begrepet kildekritikk brukes først og fremst om tekster og gjenstander, og i mindre grad om situasjoner der vi henter informasjon fra mennesker (Østbye m.fl 2007). Siden vi valgte å finne vår informasjon gjennom kvalitativ tekstanalyse, så var det særlig viktig å være kritisk til kildene. Når vi begynte prosessen med å finne informasjon om vårt valgte emne, så fant vi veldig mye data. Vi var veldig obs på at dataene vi fant kunne spores til en bestemt person eller forsker, som igjen kunne referere til hvor han eller hun hadde funnet dataene. Det er viktig at det er gjort grundig rede for hvordan data er samlet inn. Kilder som bygger på systematisk innsamlet informasjon, for eksempel gjennomført av offentlige myndigheter eller forskningsinstitusjoner kan være ganske nyttig (Østbye m.fl 2007).

Kildekritikk blir ofte betraktet som historikernes metode. Men en kritisk vurdering av kildematerialet er nødvendig i alle typer empirisk analyse i forskning. All kildekritikk må ta utgangspunkt i vurderinger av hvor brukbar eller relevant kilden er i forhold til problemstillingen (Østbye m.fl 2007, 38).

Dette er noe vi har tatt veldig hensyn til i skrivingen av oppgaven. Alle kildene vi har tatt i bruk under skrivingen av denne oppgaven er satt opp mot hvor relevant den er for problemstillingen. ”Alle kilder må tolkes. Beretninger varierer med hensyn til hvor klar og forståelig teksten er, men muligheten for ulike fortolkninger må alltid vurderes” (Østbye m.fl 2007, 38).

Vi har i denne oppgaven også gjort våre egne observasjoner når det kommer til emnet, og hvor relevant det er for problemstillingen. Vi har sett en rekke filmer som innenfor stilarten film noir, og gjort våre egne observasjoner for å finne utviklingstendenser. Vi har sammenlignet våre egne observasjoner med det som tidligere har vært skrevet om emnet. I tillegg til dette har vi også prøvd ut i praksis å produsere vår egen fiksjonsfilm med film noir stil og handlingselementer. Dette har vært med på å styrke innholdet i oppgaven, og er med på å gjøre vår konklusjon en del sterkere enn det den ellers hadde vært om vi kun hadde samlet inn data fra bøker og dokumenter. Hvis vi har flere kilder som beskriver samme begivenhet, er det rimelig å kartlegge i hvilken grad de samsvarer (Østbye m.fl 2007).

Vi har i løpet av oppgaven tatt i bruk en del informasjon fra Internett. Internett byr på spesielle kildekritiske utfordringer (Østbye m.fl 2007). Det er en viss hjelp i nettleserens ”security” knapp, som gir noe informasjon om sidens opphav (Østbye m.fl 2007). Vi har vært ganske obs på dette, og har skaffet mesteparten av vår informasjon gjennom litteratur som bøker og kompendier. Den informasjonen vi har funnet på Internett blir alltid dobbelsjekket, og vi sørger for at informasjonen står overens med data fra andre kilder (som ikke er hentet fra Internett).

### 3. Begreper

I dette kapittelet kommer vi til å ta for oss, og definere begreper, som vi vil bruke for å besvare problemstillingen. Begreper som filmsjanger, stil, og mise-en-scène kommer til å bli nevnt her. Dette er åpne begreper med en ganske diffus definisjon. Eller med andre ord: de kan tolkes på mange måter. Det er viktig å få etablert hvordan vi tolker disse begrepene siden vi bruker dem gjennom hele oppgaven.

#### 3.1 Filmgenrer

Studiosystemet skriver seg fra etableringen av Hollywood i perioden like før 1. verdenskrig og ble utviklet på 1920 – tallet (Braaten 2002, 95). I denne perioden ble de første studioene utviklet til filmfabrikker for masseproduksjon av kommersiell underholdning (Braaten 2002, 95). Studiosystemet etablerte en produksjonsprosess som lå godt til rette for genrefilmen.

En genre er enkelt forklart kommersielle filmer som gjennom repetering og variasjon forteller kjente historier med kjente karakterer i kjente situasjoner (Grant 1995). En genre er også et uttrykk for filmindustriens tilskuerorientering, og en genre vil alltid endres og utvikles i tråd med samfunnet for øvrig (Braaten 2002, 98). En genre er dermed på én gang både et statisk og dynamisk system. På den ene siden forholder genrefilmen seg til mer eller mindre klart definerte konvensjoner, som må bekreftes i film etter film, på den andre siden vil kulturelle endringer sammen med det faktum at en film utvikles og endres i samspill med og som et svar på andre filmer, sørge for dynamikk i systemet (Braaten 2002, 99).

Eksempelvis er det svært mye som skiller westernhelten i *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) fra helten i *The Good, the Bad, and the Ugly* (Sergio Leone, 1966). Førstnevnte framstiller den tradisjonelle helten som er i stand til å rydde opp i en lovløs by og gjenopprette en sivilisert orden, den andre viser oss en kynisk og lovløs helt som på ingen måte forsøker å leve etter de tradisjonelle westernheltens idealer – snarere ironiserer filmen over de tradisjonelle westernmytene (Braaten 2002, 99).

Genreanalyse er ikke én type analyse, men må snarere forstås som et område med mange ulike tilnærminger (Bakøy 2008). En av disse tilnærmingene er å gjøre en historisk studie av en sjanger (Bakøy 2008). Siden vi har definert film noir som en stil, så vil vi i denne oppgaven se på utviklingen av sjangerfilmer som tar i bruk denne stilen. Eller rettere sagt: en utvikling innenfor stilarten "film noir". Hvorfor vi har valgt å kalle det en stil blir nærmere forklart i neste underkapittel om definisjonen av stil.

### 3.2 Definisjonen av en film stil

Det debateres enda mellom filmkritikere, teoretikere og historikere om film noir kan beskrives som en stil, sjanger eller bare en fase. Film noir er i seg selv en difust og omstridt definering av filmer, og beskrivelsen brukt i mellom forskere og kritikere varierer enda. I denne oppgaven vil vi referere til fenomenet som en "stil". Og vil i dette avsnittet prøve å definere hva det vil si.

"By style, the critics usually mean the look of the films, in this case a number of visual motifs that bind the films together, such as night scenes, expressive camera work, and chiaroscuro." (William Park, s.2)

Som vi kommer tilbake til flere ganger i teksten, er det ikke kun det visuelle som brukes i kjennetegningen av film noir. Dette gjør at definisjonen, her gjort av W. Park, ikke fullstendig dekker film noiren som en ren stil. Men vi vil i vår oppgave anerkjenne den som en stil, og har lagt mye av fokuset på det visuelle i produksjonen vår.

En annen grunn til valget av terminologien, er at dens opposisjon, "sjanger", er et eget veldig omdiskutert emne. Beskrivelsen av hva som definerer en sjanger er en kompleks oppgave, og ville blitt veldig uinteressant med tanke på oppgaven vår. Selv om André Bazin i "L'Evolution du Langage Cinematographique", skrev om syv forskjellige sjangere, blir det i dag referert til mange andre sjangere, og som gjerne går på tvers av hverandre.

Dette kan en finne eksempler på til og med under noirens blomstringstid. Filmer som *Double Indemnity* (1944) og *Out of the Past* (1947) er begge anerkjente som noir-filmer, men sjangeren er ikke den samme. *Double Indemnity* er en krim, og *Out of the Past* er drama. (William Park s.5)

### 3.3 mise-en-scène

Mise-en-scène er en noe forenklet fransk betegnelse på det som er eller foregår foran kameraet. Betegnelsen er godt innarbeidet i film litteraturen og kan oversettes med "iscenesetting" eller bedre: "Det som stilles til skue" (Braaten 2002, 16)

## 4. Film noir

Film noir er begrepet som ble brukt av franske filmkritikere for å beskrive en filmstil som ble brukt i Hollywood. Denne filmstilen som hovedsakelig hadde sin storhetstid i Amerika på 1940-tallet, men epoken strekker seg fra starten av 1940-tallet til slutten av 1950-tallet. Begrepet film noir ble for første gang brukt av den franske filmkritikeren Nino Frank når han skulle beskrive amerikansk krimfilm på 1940-tallet. Begrepet var da ukjent for de fleste amerikanske filmindustrifagfolk fra den tiden. Selv om film noir opprinnelig ble forbundet med amerikanske produksjoner, blir det produsert slike filmer andre steder i verden også.

Til og med i Norge ble det produsert film noir, som blant annet Edith Carlmars sin *Døden er et kjærtegn* som ble utgitt i 1949 og *Blackout* som kom ut i 1986 regnes som en pastisj av film noir.

Kinohistorikere og kritikere definerer kategorien som retrospektiv, som vil si at filmen er laget slik at tilskueren glimtvis får bakgrunnen for historien som foregår. Fortiden blir avdekket og det som skjer i historien er hele tiden konsekvens av det som allerede har skjedd. Historien fortelles i flere tidssoner, nåtiden som handlingen foregår i, og i fortiden som blir sett tilbake på, noe som har betydning for fortellingens framtid. Men før begrepet retrospektiv ble allment kjent i 1970, var det melodrama de aller fleste av de klassiske "film noir" filmene referert til.

Det er fortsatt uenighet mellom forskere og kritikere angående film noir som en sjanger.

Mange mener det ikke finnes en film noir sjanger, kun en film noir stil. Deriblant Raymond Durgnat. At det refererer til stemning, stil, kamerateknikk, point-of-view eller/og tone av en film. Fordi for å kunne klassifisere en film inn i en sjanger må man ta hensyn til minst fire hovedvariabler: setting, målgruppe, fortellerteknikk og produksjonsmåte. Men i moderne tid det nesten umulig å plassere en film innen for én sjanger fordi de har som regel kjente elementer fra forskjellige sjangere, så man kan si at filmsjangere er "urene", siden det er nesten umulig å avgrense dem. Og det samme gjelder film noir, siden den ofte inneholder variabler fra andre sjangere som blant annet krim, drama, action og thriller. Noen filmer er mer blandet enn andre så klart.

Det vil være å forenkle ting ved å kalle film noir oneiric, merkelig, erotisk, ambivalent, og grusom. Dette settet med attributter utgjør første av mange forsøk på å definere film noir laget av franske kritikere Raymond Borde og Etienne Chaumeton i boken *Panorama du film noir américain 1941-1953* (A Panorama av American Film Noir).

Filmhistorikeren Thomas Schatz mener det ikke er en sjanger, men en at det er en "stil".

Alain Silver, den mest publiserte amerikanske kritikeren som spesialiserte seg på film noir studier, refererer til film noir som en "syklus" og et "fenomen", selv om han hevder at det er visse sjangerlignende elementer av visuelle og tematiske koder.

Andre kritikere behandler film noir som en "mood", karakterisere det som en "serie". Så det er ingen enighet om saken.

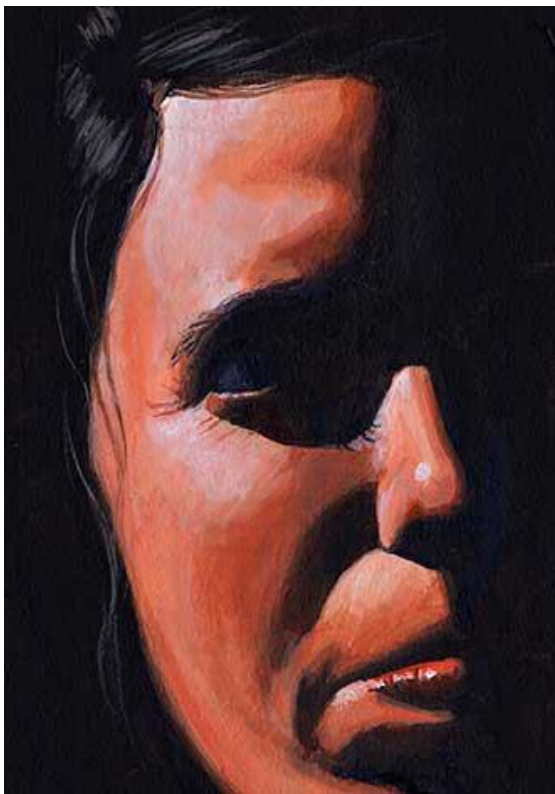
#### 4.1 Filmatisk innflytelse

Film noir er mest kjent sin "low-key" lyssetting og kan kjennetegnes visuelt av dype skygger og høye kontraster, der de mørke skyggene regjerer igjennom filmen. Handling utspiller seg som oftest i et dystert og mørkt storbymiljø omfavnet av skjeve kameravinkler, klaustrofobiske rom og skjebnetunge stemninger. Mye av den stemningen regissørene prøver å få fram inne film noir stammer fra Tyskland og nærmere bestemt er store deler inspirert av tyske ekspresjonistiske filmer som var en stor hit tilbake på 1920-tallet. Retningen som betegnes som «den tyske ekspresjonismen», fikk sitt gjennombrudd med Robert Wiene sin *Das Cabinet des dr. Caligari* (1919), og blant de viktigste regissørene finner vi Fritz Lang med *Der müde Tod* (1921) og *Dr. Mabuse der Spieler* (1922), F. W. Murnau med *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1921) og *Faust* (1926), og Paul Leni med *Hintertreppe* (1921) og *Das Wachsfigurenkabinett* (1924). De lånte inspirasjon fra tysk billedkunst ekspresjonisme til nye perspektiver, bisarre kontrastvirkninger, og særegne uttrykksformer ved å forme og omforme det ytre og de omgivelsene som karakteren befinner seg i til et subjektivt psykologiserende uttrykk, og det hele for å vise rollefigurens indre liv.

Mye av grunnen til at film noir stilen har en sammenheng med ekspresjonismen fra Tyskland er fordi mange av filmskaperne flyktet til Amerika idet den andre verdenskrigen sto for randen, der de fortsatte å produsere filmer med mye av den samme stilen de hadde i Tyskland. Blant annet F. W. Murnau, G. W. Pabst, and Robert Wiene sine filmer ble lagt merke til på grunn av sine kameravinkler og bevegelser, sin chiaroscuro eller "kjellerlys" lyssetting som består av høye kontraster, som er elementer man kan finne igjen i film noir stilen.



*Tysk Ekspresjonisme*



*Chiaroscuro*

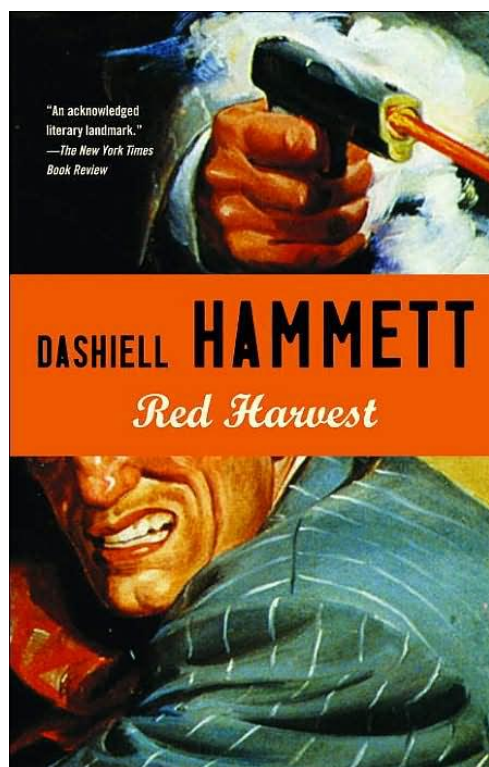
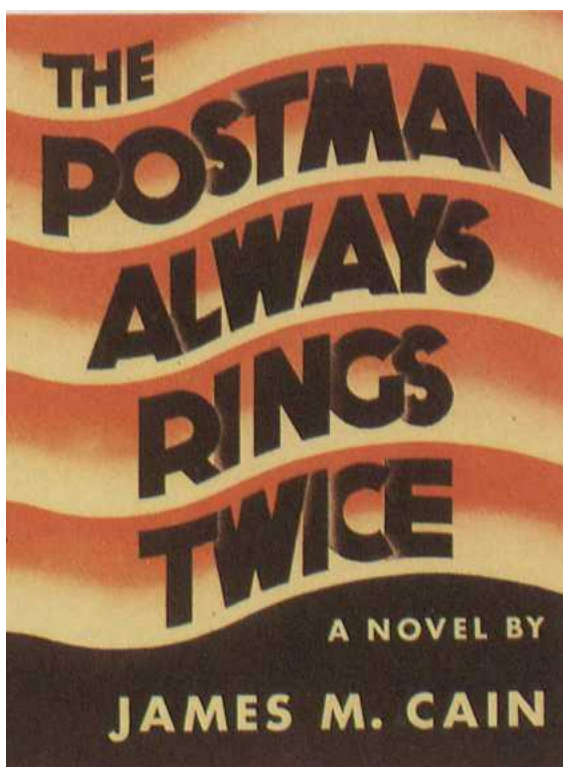


*Film Noir*



## 4.2 Historiens opphav

Den primære litterære innflytelsen på film noir har sin opprinnelse ifra de amerikanske hardbarka detektiv og krim romanene som oppsto på 1920-tallet fra forfattere som blant annet Dashiell Hammett, som skrev *Red Harvest* og James M. Cain som skrev *The Postman Always Rings Twice*. Flere klassiske film noir filmer som *The Maltese Falcon* og *The Glass Key* er basert på Hammett sine romaner, og Cain sin roman er grunnlaget for kjente filmer som blant annet *Double Indemnity*, *Mildred Pierce*, *The Postman Always Rings Twice* og *Slightly Scarlet*. Hammett skrev fleste av sine romaner handlet om en privatetterforsker, som var veldig ulikt Cain sine romaner, som inneholdt mindre heroiske hovedpersoner som fokuserer mer på psykologisk utredning enn på å løse kriminalitet. Den tilnærmingen har i senere tid blitt mer kjent som "noir fiction".



## 4.3 De 3 fasene

Hovedsakelig kan film noir bli delt inn i tre faser for hvordan filmens historie utspiller seg. Den første fasen av film noir var i den tiden den andre verdenskrigen foregikk som regnes ifra starten av 1940 tallet til rundt midten av 1940 tallet. På den tiden var det som oftest at man kunne få se historier om en privatetterforsker, detektiv eller en tilfeldig, enslig sjel som roter seg borti et kriminelt problem, som oftest skyldes en kvinnelig motpart. Typisk fra forfattere

og regissører slik som Raymond Chandler, Hammett, Greene, Curtiz, Garnett. Historier fra den fasen er også kjent for å utspille seg til mer snakk enn action. Noen av filmene man kan finne igjen denne stilen i er blant annet *Casablanca*, *The Maltese Falcon*, *The Gun for Hire*, *The Lodge*, *The Woman in the Window*, *Mildred Pierce*, *Spellbound* og *The Postman Always Rings Twice*. Selv om *Double Indemnity* kom ut 1949, som er en del av denne perioden, ble den nesten blokkert, av et samarbeid mellom filmstudioet Paramount, produsent og filmdistributør organisasjonen The Hays Office og filmens egen stjerne Fred MacMurray, på grunn av sitt urokkelige noir visjon. Men bare tre år etter var den blitt en kjempe suksess og den andre fasen av film noir av godt i gang.

Denne fasen regnes med å ha startet i 1945 og varte til slutten av 1940-tallet og er kjent som etter-krigsperioden der realismen ble et stort faktum.

Filmene fra denne perioden handlet mer om kriminaliteten på gata, politisk korrupsjon og politiet dårlige rutiner. Handlingen utspilte seg som oftest i et realistisk urbant miljø som gjerne var regnvått og mørkt slik som film noir stilen har blitt mest kjent for, der en tøff, lite romantisk hovedperson passet bedre inn enn det som var vanlig å ha med i film noir første fase. Men det var også i denne fasen en del filmer tok for seg realismen med en soldat som kommer hjem etter kriger for så å finne sin kone enten død eller har et forhold med en annen mann, for så å følge denne karakteren som prøver å få orden på livet sitt igjen. Noen få filmer fra den andre fasen er *The House on 92nd Street*, *The Killer*, *Cornered*, *Dead Reckoning*, *Ride the Pink Horse*, *Union Station*, *The Big Clock*, *T-Men* og *The Naked City*. Denne typen realisme passer humøret til amerikanerne etter den andre verdenskrigen, som fikk smaken på det og ønsket å se et mer ærlig og hardbarket Amerika. Trenden med etter-krigstids realisme gjorde at film noir ble mer sin egen stil i stede for å bli betraktet som en del av melodrama. I 1949 begynte en tredje og siste fasen av film noir gikk over til å bli mer psykotisk action og selvmordsrelaterte impulser der hovedpersonen begynner å gå av hengslene, som oftest skyldes mange år av hat og fortvielse. Veldig mange mener at denne siste fasen er den beste siden den er mest estetisk og sosiologisk tvert igjennom fordi i denne perioden ble det fortalt om personlig integritet, heroiske konvensjoner, tap av offentlig ære og ikke minst psykisk stabilitet. Det var det folket kjente seg igjen i og fikk smaken av, for etter ti år med en stendig strøm av filmer med romantisk konvensjon, var det spennende med filmer som tok for seg mer dagligdagse problemer og hendelser. Noen av de mest kjente filmene fra denne perioden menes og være *Gun Crazy*, *White Heat*, *They Live by Night*, *The Big Heat* og *Kiss Tomorrow Goodbye*.

Film noir populariteten stopper brått opp og Amerikanerne har blitt mer ivrig på å se den borgelige siden av seg selv, og ikke at filmer skal handle så mye om kriminalitet mer. Kriminelle ble byttet ut med politi og ærlig borgere og dype skygger, kontraster og store utsnitt ble byttet ut med full lyssetting, nærbilder og farger, som dyttet den tyske ekspresjonismen mer og mer bort og signaliserer slutten på den kjente film noir stilen i midten av 1950-tallet.

*"Films noirs were mainly aimed at the male audiences. Their protagonists are almost invariably men, usually detectives or criminals characterized by pessimism, self-doubt, or a cold, detached view of the world. Women are usually sexually alluring but treacherous, leading the protagonists into danger or using them for selfish ends."*  
(Thompson m.fl, 2006 )

Den perioden film noir var på topp, er en av Hollywoods mest kreative perioder opp igjennom historien. Det kunne virke som noir stilen fikk fram det aller beste i alle sammen, både regissører, kamerafolk, forfattere og skuespillere og mange av de som hadde sitt høydepunkt innen for denne perioden, har aldri klart å nå tilbake til de høydene. Noe av grunnen er fordi de fikk jobbe med temaer som nesten eller aldri ble brukt, sånn som kriminalitet, korrupsjon, moralsk tvetydighet, dobbeltspill og kynisme.

## **5 Kvinnens rolle i Film Noir**

Film noir er en film stil laget av menn. Kvinnens rolle i film noir er definert av deres seksualitet og deres roller er den av femme fatale og deres motstykker: den uskyldige jomfruen, moren, og den gifte-klare standardiserte kvinnen. Kvinnens rolle i film noir er litt mer utviklet fra de andre filmene av deres tid. Fra å være en ren estetisk del av en film med enkle roller som husmor og kone, til en litt mer utspekulert, dominerende og *multilayered*. Film noir kvinnene har mer utviklet roller enn tidligere. De kan dominere menn, de kan drepe, de har mange motiver. Det er femme fatalens ønske om å bryte fri fra normene og løsfri seg fra menn som ofte er grunnen til deres fall. Forhold med en mann i et forhold de ikke vil ha leder femme fatalen ofte til drap og vold. Deres roller i film noir er sterkere, men i bunn og grunn er de ofte presentert som objekter for mennene.

"Presented as prizes, desirable objects, they seem to offer a temporary satisfaction to the men of film noir" (Harvey, 1978)

I en scene *I Wake Up Screaming (1941)* sier en mann til sin venn "You've got to have them around, they're like standard equipment" som gir innsyn til femme fatales motiv. De føler seg

fengslet som mannens pris objekt og med dette i bakhodet, prøver desperat å frigjøre seg fra forholdet.



Fred MacMurray & Barbara Stanwyck i *Double Indemnity* (1944)

### **5.1 The Spider Woman**

The Spider Woman er en beskrivelse ofte brukt for femme fatale. Hun er dødelig og ofte selvopptatt og narsissistisk, hun spinner et nett rundt mannen og lurar han inn i fare. Hennes rolle bryter med vanlige film normer fordi hun ikke vil gjøre som menn vil, hun fascinerer og sjarmerer dem med sin mystisisme og seksualitet. Femme Fatalen representerer noe utfordrende, nytt, sexy og interessant, noe som trekker menn vekk fra sine familier, koner og hus. Harvey (1978) skriver:

Other imagery in these films suggests that a routinised boredom and a sense of stifling entrapment are characteristic of marriage...

The family home in *Double Indemnity* is the place where three people who hate each other spend endlessly boring evenings together. The husband does not merely not notice his wife, he ignores her sexually -

De blir betatt av en femme fatale fordi hun kan gi han spenning, noe som står i kontrast til mannens liv hvor alt kan virke kjedelig. Et liv med en kjedelig pliktoppfyllende kone som ikke oppfyller hans ønske om eventyr og spenning. Hun manipulerer menn til å oppnå sine egne mål. Ett eksempel på dette er fra filmen *The Killers* (1946) der Kitty Collins, spilt av Ava Gardner lurer hovedpersonen Swede, spilt av Burt Lancaster til å gjøre som hun vil. Hun får det til å virke som om det var Swede som dro av sted med pengene mens det i virkeligheten var hun som hadde gjort dette.



Ava Gardner & Burt Lancaster – *The Killers* (1946)

“Maybe because I hate him. I'm poison, Swede, to myself and everybody around me! I'd be afraid to go with anyone I love for the harm I do to them! I don't care harming him!» (Ava Gardner, 1946)

Femme fatalen har det med å dominere bildene de er i, fra å styre seernes blikk og protagonistens. De manipulerer komposisjonen, trekker til seg oppmerksomheten og styrer tempoet. Det er ofte sterkest under de første par scenene hun vises i. For eksempel i *Double Indemnity*, helt fra helten får øye på hun blir han mer og mer interessert i henne. Når hun går for å skifte hører man hans indre monolog, og der er det klart at han er betatt av denne mystiske og seksuelle kvinnen. Hun er vakker, seksuell, og hun har i det første shottet kun på seg et håndkle.



*Barbara Stanwyck i Double Indemnity (1944)*

John Blaser (1996) forteller:

In the majority of noir films, however, the femme fatale remains committed to her independence, seldom allowing herself to be converted by the hero or captured by the police. She refuses to be defined by the male hero or submit her sexuality to the male-dominated institution of the family; instead, she defines herself and resists all efforts by the hero to "put her in her place."

## **5.2 Den tradisjonelle gode kvinnen**

I kontrast til femme fatale sin rolle, den mer konvensjonelle husmoren tilbyr helten et stabilt og normalt liv, uten spenning, ofte sett på av helten som kjedelig. Det er ofte slik protagonisten ser på et forhold med en slik kvinne.

"the lack of excitement offered by the safe woman is so clearly contrasted with the sensual, passionate appeal of the other that the detective's destruction is inevitable." (Place, 1978, s.50)

I *The Killers* (1946) har man Lily Harmon Lubinsky, Swede sin ekskjæreste som er pliktoppfyllende, troverdig og tilbyr mye kjærlighet. Hun ender opp med å gifte seg med politimesteren og vi ser henne tilby de to mennene noe å drikke. Lily og Swede er like i hvordan de begge er gode mennesker, men ender opp med å forelske seg i feil person.



Virginia Christine, Burt Lancaster, Ava Gardner i *The Killers* (1946) i dette bildet ser vi helten som blir trukket fra Lilly mot femme fatalen. Vi ser også kroppsholdningen til de to kvinnelige motpartene. Femme fatale trekker alles blikk med en mer oppreist form, ser vekk fra mannen og uttrykker mer uavhengighet og seksualitet med mer erotiske klær. I bakgrunnen ser vi den gode kvinnen sitter med mer klær på seg, og virker mindre dominerende og mer adlydende. Mye av film noir blir fortalt gjennom slike visuelle elementer i filmer.

### 5.3 Lyssetting og komposisjon av kvinner i noir

Femme fatale manipulerer alt de berører, til og med kamera, lyd og komposisjon. I *The Big Heat* er speilet til femme fatale i en rar vinkel, som skaper en uvel stemning. I *Double Indemnity* følger kameraet Phyllis på ankel høyde når hun går ned trappen og det blir da POV-en til protagonisten som ikke klarer å se vekk. Hun styrer kameraet, fokuset og hele utsnittet med vilje og det er denne makten som får alle hun møter til å falle pladask for henne.

I filmen *The Lady from Shanghai* bruker regissør, screenwriter og skuespiller bruker kinematografien til å fremheve skjønnheten til Rita Hayworth. Det er nesten som om kameraet blir trukket mot Rita hver gang hun er å se i bilde.





Rita Hayworth – *The Lady from Shanghai* (1947)

Andre visuelle elementer rundt femme fatalen er ofte sigaretter og sigarett røyk, samt sminke, smykker, øreringer osv.

Kaplan (1978) sier:

“The iconography is explicitly sexual, and often explicitly violent as well: long hair (blond or dark), make-up, and jewelry. Cigarettes with their wispy trails of smoke can become cues of dark and immoral sensuality, and the iconography of violence (primarily guns) is a specific symbol...of her 'unnatural' phallic power” (s. 54)

Ikonografien rundt femme fatale er Ganske sterk, med virkemidler som hjelper med å fremstille de som dominante, utfordrende og involvert i (mørke gater) som kan virke skremmende og samtidig spennende.

Speil har også flere visuelle funksjoner innen film noir, særlig brukt I the Lady from Shanghai der vi ofte ser femme fatalen stirre inn i speil, eller at de gjenspeiler henne fra flere vinkler, i sluttpartiet ser vi protagonisten og femme fatalen i en konflikt der speilene viser henne fra

mange vinkler og dette er en sterk faktor som representerer hennes flersidige personlighet. Den ofte splittet, nesten schizofreniske kvinnen som har vist mange sider av seg selv mens det enda er noen lag som protagonisten ikke er fullstendig klar over.



Gloria Grahame & Glenn Ford – *The Big Heat* (1953)



Melvyn Douglas & Gloria Grahame – *A Woman's Secret* (1949)



Rita Hayworth – *The Lady from Shanghai* (1947)



Rita Hayworth – *The Lady from Shanghai* (1947)

#### **5.4 Vicky Holm – En Klassisk Film Noir Femme Fatale**

I vår selvproduserte film ser man Vicky Holm, et klassisk eksempel på en femme fatale, en ”spider woman” som deler mange kjennetegn med andre kvinner i film noir. Vicky Holm er en kvinne som tilsynelatende trenger hjelp av Storm, en utbrent leiemorder som jobber for Ragnar, en mafiaboss med mange en hånd i lommen til hele byen. Hun dukker først opp med en pistol rettet mot Storm, og hun overtaler han til å hjelpe henne. Hun broker Storm til å gå etter Ragnar og vil ikke selv delta i en direkte konflikt mot han. Place (1978) foreteller:

“The dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is among the oldest themes of art, literature, mythology and religion in Western culture. She is as old as Eve, and as current as today’s movies, comic books and dime novels. She and her sister (or alter ego), the virgin, the mother, the innocent, the redeemer, form the two poles of female archetypes” (s.47)

Vicky Holm er fremstilt i denne filmen som en selvopptatt femme fatale som vil forsvinne og er ute etter penger. Hennes prosess for å oppnå dette involverer å ha Storm drepe Ragnar, med dette kan hun oppnå sitt mål etter å ha blitt kvitt Storm. Hun leser han som en bok og bruker hans nesten naive tro på rett og galt mot han fullt vitende at Storm aldri vil finne på å skade henne på grunn av hans moral.

Viky Holm er en fullstendig manipulerende figur som fremsto som en spennende kvinne som representerte giftemål og familie materiale for Storm som ikke skjønner at hans fascinasjon og henrivelse ikke var returnert av kvinnen i mørke klær.





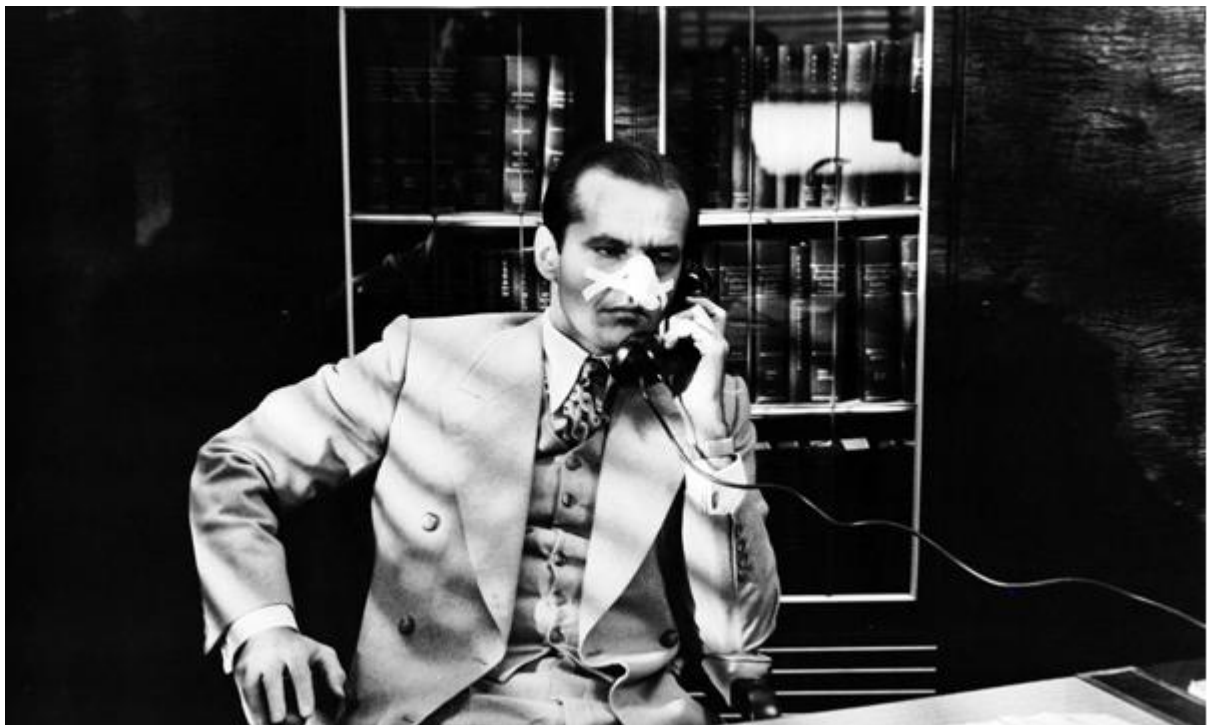
Jane Greer - *Out of the Past* (1947).



Lisa Maria Bjerkholt Martinsen & Bård Taule Jensen – *Rennestein* (2013)

## 6. Neo-Noir

Det er en stor felles enighet om essensielle filmer som oppgjør film noir kategorien, filmer som *Double Indemnity* (1944) og *Out of the Past* (1947) er typiske eksempler. Det er også enighet om at noir-stilen utviklet seg tidlig på 40-tallet og at den klassiske formen for den døde ut rundt slutten av 50-årene. Hvis en vil lage en klassisk film-noir, er det vesentlig å kunne skille mellom klassisk og nyere noir-stil. Er det mulig å lage noe som kan klassifiseres som en film noir i 2013, eller vil det automatisk bli klassifisert som en neo-noir? I denne delen av oppgaven prøver vi å finne ut hva som skiller klassisk film-noir og neo-noir, for bedre å forstå prosessen i dens produksjon. Det finnes ingen endelig enighet i klassifiseringen, men vi skal prøve å finne en del av essensen gjennom forskjellige teorier.



Filmen *Chinatown* (1974) er et eksempel på neo-noir.

### 6.1 Hva er Neo-Noir?

Utrykket ”neo-noir” ble først tatt i bruk rundt 70-årene med filmer som *Chinatown* (1970) og *Taxi Driver* (1976) da det mørke og dystre humøret fra den klassiske noiren kom tilbake. Hollywood gjennomgikk en nostalgisk periode, og mange filmskapere valgte å hente inspirasjon fra 40-50 årene. Først nå ble film-noir anerkjent som en stil av kritikere i England og USA, blandt dem, Paul Schrader. Noir fikk endelig den oppmerksomheten den fortjente. (Gunnar Iversen, 1996, s67)

Neo-noir er beskrivelsen brukt på filmer som inneholder film noir elementer men som kom ut etter den klassiske film-noir perioden. Dette dekker en rekke filmer, og mange av stiltrekkene er populære til den dag i dag. Selv om de fleste filmer i dag unngår elementer som svart/hvitt

og ofte prioriterer moderne teknikker for blant annet lys-setting og kamera bruk, henger mange sentrale verdier igjen fra de klassiske forgjengerne. (Mark T. Conard, 2007, s.2)

I denne mer moderne tiden fikk neo-noiren slippe unna i større grad med samfunnskritikk og man kunne lettere implementere bestemte ideologier, filosofi og aktuelle nyheter og hendelser uten stor bekymring. Filosofiske spørsmål, som ”Hva betyr det å være menneske?”<sup>5</sup> finnes blant annet i nyere filmer som *Blade Runner* (1982) og *Matrix* (1999) hvor skildringen mellom mennesker og sofistikerte maskiner står sentralt. Film noirs kritiske natur mot samfunnet var et like viktig trekk i neo-noirens blomstrings periode.

”If World War II, the Cold War, and the atom bomb ”underwrote” classic noir, the increasing cynicism evoked by Watergate and Vietnam, as well as the mounting tensions in gender politics and race relations, have produced a cultural soil particular rich in implications. Absorbent and surprisingly mobile, noir has continued to be a reflection of the Zeitgeits.” (Hirsch, 1999, s.7)

Gunnar Iversen spekulerer i at noir filmen forsvant i 50-årene delvis grunnet heksejakten på annerledes tenkende. Noir-filmens ideologi kritiske natur smakte sikkert ikke godt i munnen på kommunistjegeren, som heller ville ha filmer om typiske amerikanske helter. (Gunnar Iversen, 1996, s.52)

Filmene ble ikke ansett som neo-noir i starten. Men de hadde tydelige særtrekk fra klassisk noir, og fikk navnet neo-noir. De inneholdt gjerne mer brutal vold, var mer rase-orientert og mer seksuelt komplisert. En nyere og mer moderne syn på rase og kjønnsrollen spilte selvfølgelig en viktig del i filmens nyere rase inndeling og kjønns-syn. Noir har alltid vært preget av aktuelle hendelser og ideologier. (Dickos, 2002, s.242)

## 6.2 Tid og rom i neo-noir

En typisk setting som gikk igjen i mange klassiske film noir filmer er satt i Los Angeles mørke bakgater, hvor en protagonist i detektiv-stil leter etter antagonist. Dette er en hovedsaklig forskjell i neo-noiren.

”Neo-noir, is as likely to take place in vast open spaces as in the pestilential city of tradition” (Hirsch, 1999, s.14)

Det er ikke uvanlig å se for seg store åpne sletter i for eksempel en western, og vi kommer tilbake til hvordan noir-stilen har gått på tvers av sjangere. Edward Dimendberg poengterer denne forandringen i *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Han bruker uttrykket ”centripetal space” for å beskrive storbyens utbredelse.

---

5

John Locke – The Limits of Human Understanding. Plat.stanford.edu/entries/locke/#LimHumUnd

I klassisk film noir og førkrigstiden var sentrumet av byen en mye viktigere funksjon i samfunnet. Dimendberg spekulerer i at når Amerika ble anerkjent som en stormakt og kapitalismen tok av, forsvant den moderne storbyen mer og ble spredt ut over større områder og tok tok med seg settingen og grunnlaget for den klassiske film-noiren. Jerold. J. Abram argumenterer deretter for at rommet og omgivelsene ble erstattet med ”tiden”.

”What used to be the contemporary ”space” of the Los Angeles city now becomes the ”time” of the distant future and the distant past” (Jerold J. Abrams, 2006)

Abrams skriver også at karakterene er endret. I neo-noiren prøver ikke helten å finne skurken, han prøver å finne seg selv og sin identitet. Spleisingen av detektiven og skurken er et vesentlig skille fra klassisk noir. (Jerold J. Abrams, 2006 s.7)

“Everything takes place in relation to the self: the self is the detective, the self is the villain, and all the clues exist solely within his own mind.” (Jerold J. Abrams, 2006)

Abrams argumenterer for markeringen av den tredje utviklingen av detektiv fortellingens figur. Hvor den første er fortellingen om detektiven fra en tredje person, (Sherlock Holmes gjennom Watsons øyne). Den andre er hvor detektiven selv forteller historien om jakten på skurken, som i klassisk noir. I neo-noiren er publikum framdeles med detektiven i førsteperson, men han leter ikke etter en skurk. Han leter etter seg selv, seg selv som en annen. (Jerold J. Abrams, 2006 s.10)

### **6.3 Likheten til klassisk noir**

”While there have been many local changes, noir’s basic narrative molds have remained notably stable” (Foster Hirsch, 1999)

Hirsch hevder detektiven, krimmen, femme fatale og labyrinten finnes framdeles, men at det er lokale forandringer. En viktig forandring er plasseringen av sosiale problemer, som rase, klasse, og kjønn. Som nevnt i innledningen, fordi vi har nådd et nyere samfunn.

Et viktig element som henger igjen fra klassisk stil, er håpløsheten. I klassisk noir kan detektiven fange skurken, men den skiller seg fra en vanlig detektiv fortelling i framførelsen av den menneskelige tilstanden, og at vi aldri kan unnslippe den. Det er ingen vei ut av by-labyrinten. Denne følelsen går igjen i neo-noiren, detektiven er håpløst fanget og kan aldri rømme fra sin egen illusjon. Selv om vi i slutten er nærmere sammenslåelsen av han og seg selv, kommer han aldri til å fange seg selv. (Jerold. J. Abrams, 2006, s19)

På mange måter har neo-noiren fordeler i framførelsen av noir. De klassiske filmene som introduserte stilen hadde ikke direkte tilgang til uttrykket og kunne ikke i like stor grad ha forstått eller undersøkt meningen av det de dengang var med på å utvikle. Neo-noiren har denne fordel, og filmskapere i dag er fullstendig klare over de forskjellige meningene av noir. Kynismen og pessimismen er beholdt fra klassisk film-noir, og kan uttrykkes sterkere i



nyere tid med mindre bekymring for sensur. Baksiden av mynten er at neo-noiren på mange måter er fordømt til å være ironisk. Hvis man bevisst lager en noir film, vil den bli selvbevist i forhold til hva klassisk noir var. Et eksempel er *Sin City* (2005) hvor ukonvensjonelt svart/hvitt blir tatt i bruk. (Mark T. Conard, 2007 s.2)

Antihelten i klassisk og nyere noir deler mange likheter. De spiller begge på en idè som ligner mye på eksistensialisme, som kort kan forklares med eksistensfilosofiens slagord "Eksistens går foran essens". Eksistensialismen har fokus på menneskets grunnleggende frihet, og på kontrasten mellom livet vi lever i dag og vår meningsløshet. Filosofien var veldig utbredt på midten av 1900-tallet. Noiren fokuserer på de mørkere sider innen denne filosofien. Hvor eksistensialismen har positive verdier som frihet, ansvar og valgmuligheter, holder noir-filmen fast på fremmedgjøring, ensomhet og frykten om at all aktivitet er forgjeves. Protagonistens valg er aldri et ekte ett, aldri et som lar han forlate håpløsheten, bare gjennom anerkjent falsk frihet representert av sex, penger og makt. (Andrew Spicer, 2007, s.48)

Antiheltens handlinger kommer gjerne av desperasjon, ikke rasjonell tankegang. En reaksjon til den alltid truende atmosfæren hvor han befinner seg, i håp om å finne en orden i kaoset. Alan Woolfolk argumenterer for at protagonisten er hjemsoekt av fortiden og hva den betyr for nået og framtiden. Ustabiliteten i tiden er ikke lineær og blir kuttet opp.<sup>6</sup> Bruken av monolog, voice-over, flashbacks og drømme sekvenser brukes til å visualisere dette. Dette ligner mye på Abrams teori om at rommet er erstattet med "tiden", som nevnt tidligere.

John Orr hevder den neo-moderne bevegelsen i filmen oppstod i slutten av 50-årene i Frankrike og Italia. Disse filmene var sterkt preget av eksistensialismen og var fylt av umotiverte antihelter preget av problemer med identitet og hukommelse satt i situasjoner de ikke kan løse.<sup>7</sup> Filmer fra denne tiden inspirerte amerikanske filmskapere til å bryte med med daværende klassisk Hollywood stil. Den typiske motiverte amerikanske heltene ble mer umotivert og brakte med seg håpløshet og skeptisisme i kontrast til Amerikanske verdier. I en periode hvor produksjonskostnader gikk opp og antallet publikummere gikk ned så studioene seg villig til å gi nye talenter en sjanse, og Amerikansk film gikk inn i periode med mer eksperimentering hvor nye filmskapere sto fram i lyset, blant annet Martin Scorsese. Disse karakterene står da i sterk kontrast til de klassiske heltene som representerte gode amerikanske verdier som nevnt tidligere. (Andrew Spicer, 2007, s.49)

---

6

Alan Woolfolk, "The Horizon of Disenchantment: Film Noir, Camus and the Vicissitudes of Decent," in *ibid.*, 117-19. Artikkel i *Philosophy of Film Noir*

7

John Orr, *Cinema and modernity* (Cambridge: Polity, 1993)

## 6.4 Neo-noir definering og påvirkelse

“If a single definition capable of producing of producing a clear sense of where film noir’s boundries lie remains elusive, then defining neo-noir is even more difficult.”  
(Mark Bould, 2005)

Hvordan definerer vi film noir? Som tidligere nevnt, er det mange elementer som går igjen fra film noir, men de finnes også i veldig mange andre filmer. Dette gjør at noir-stilen florerer mellom flere sjangere. Med tiden utviklet film-noir seg, og ble vanskeligere å definere. Noe som gjør film-noir til et veldig diskutert emne mellom filmteoretikere. Er film-noir og neo-noir en og samme sjanger? Kan det klassifiseres som en sjanger i det hele tatt, eller bare som en stil? På mange måter er det vanskelig å ikke finne trekk fra de fleste Krim-filmer fra nyere tid, fordi de refererer til film-noir mest sannsynlig i en eller annen forstand. Kan de dermed klassifiseres som en neo-noir? (Mark Bould, 2005, s.211)

”At the beginning of this millennium, critics and historians are still refiguring the scope and boundaries of the film noir, taking into account the cultural and political changes in the strain as well as its aesthetic modifications.” (Andrew Dickos, 2002)

Sjangere har blandet seg siden filmens morgen. Og selv om det finnes utallige forklaringer på film noirs påvirkning, utvikling og særtrekk, er det enda ikke enighet om det er en stil eller en sjanger. I denne oppgaven føler jeg det er uvesentlig i forhold til neo-noiren da den omhandler produksjonen av en klassisk film-noir. Det er uansett sikkert at film noir har satt sitt merke i filmproduksjon, og man kan kun spekulere i om det blir fastsatt en definisjon senere i film-utvikling.

På tross av noirens identitetskrise, er det sikkert at den har påvirket mange andre sjangere. Filmteoretikere diskuterer enda hvorvidt ”neo-noir” kan påføres alt av fiksjon selv med få likhets trekk.

”Neo-noir has become so amorphous as a genre/movement, any film featuring a detective or crime qualifies” Robert Arnett, 2006

I vår undersøkelse og forsøk på å forstå neo-noiren har vi funnet vesentlige fakta som er vesentlige i forhold til problemstillingen vår. Vi ser at et forsøk på produksjon av klassisk film noir teoretisk er delvis umulig. Selvfølgelig kan man gjenskape alle de tekniske aspektene. Vi kunne brukt 70 år gammelt utstyr, kostymer, gjenskapt estetikken og teoretisk sett laget en visuell kopi. Problemet er at dette ikke ville fanget selve aspektet ved film noir. Den aktuelle samfunnskritikken fra 40-årene blir uinteressant for det moderne publikum, om ikke komisk og ironisk. Den tidens by-rom hadde en annen betydning for mannen i gata, og betydningen av å være ”fanget” i den gir egentlig ingen mening for oss i dag. De filmkritikere vi har undersøkt er alle enige om at klassiske film noir er død, og om ikke har iallefall utviklet seg. For uten film noirens død kan ikke neo-noiren eksistere, og vi må vel si oss til takke med å bære preg av den

”Neo” acknowledges a difference between now as opposed to then; but for how long can noir continue to be in a ”neo” phase? How long does a new period last any style or genre? When the long and lengthening ”neo” phase is exhausted, as it may well already be, and noir, if it can, spirals into another regenerative mode, do we then enter a ”post-neo” era?” (Hirsch, 1999, s4)

## **6.5 Film-Noir og Lyssetting**

Vi har flere ganger i denne oppgaven poengtert hvordan film noir i sin tid fikk mye oppmerksomhet for sin særegne lyssetting. For å gjenscape utseende i den klassiske noir filmen, skal vi her se på hvordan den utviklet seg og hvordan man teknisk kan oppnå et likt resultat.

## **6.6 Historisk lyssetting i klassisk film noir**

I filmens tidligste perioder var bildehastigheten, linser og alt av teknisk utstyr veldig mye dårligere enn hva vi er vant til i dag. Med mangelen på mye strøm, var løsningen som regel å få så mye lys inn i scenen som mulig, uten særlig fokus på komposisjon. Dette førte til at de fleste filmer ble filmet utendørs i solen, vår kraftigste lyskilde. (Blain Brown, s.159)

Senere fikk talenter innen teater øynene opp for bruken av skygger i dramatiseringen. Teater-skuespilleren Cecil B. DeMille tok med seg disse ideene til filmen. Sammen med kameramann, Alvin Wycoff, tok de i bruk ett-punkts lyssetting og åpnet for nye metoder å manipulere lys på. (Blain Brown, s.159)

Filmfotografene for film noir hadde et større spillerom til å eksperimentere med lyset. Mange film noirer var billige B-filmer, og alternative uttrykksmåter var relativt mindre risikofylte på det finansielle planet. Et lavere budsjett motiverte også for low-key lyssetting, delvis for å gjemme sparsomme sett og kostymer. Denne nye bølgen av gangster-filmer fikk en egen, ny stil. Og selv om vi finner denne typen lys i andre filmer fra 40-tallet (Citizen Kane), er den tradisjonelt forbundet med film noir (Geoff Mayer & Brian McDonnell, 2007 s.75)

Dette ga interessante effekter. Lik tegne-kunsten, kunne man utnytte kontraster i større grad for å skape dybde i et ellers flatt to-dimensjonalt bilde. Når ny teknologi utviklet seg raskt som følge av andre verdenskrig, fikk filmskapere et helt nytt arsenal av leketøy å eksperimentere med. Krigen førte også med seg europeiske flyktninger, ladd med egenskaper fra Tysk-ekspresjonisme. Bevegelse i kameraet og nye vinklinger ble prøvd ut under nye og utfordrende omgivelser, deriblant natten. (Blain Brown, s.160)

Lyset ble raskt en del av av filmens fortelling. Skygge-mønster ble tatt i bruk, og man så hvordan kontrastene mellom lyset og skyggen kunne brukes i framførelsen av stemning, følelser og det å sette fokus på spesifikke deler av skjermen.

”An actor is often hidden in the realistic tableau of the city at night, and, more obviously, his face is often blacked out by shadow as he speaks” (Paul Schrader, 1971, *notes on film noir*)

## 6.7 Fortelle med lys

Skapelsen av stemning er kanskje den viktigste egenskapen lyset har i filmen. I dag er har filmfotografer en veldig høy og respektert stilling i filmskapelsen. De jobber tett med produsenter og ”directoren” for å bli enige om hvordan en scene skal ”føles”. De må finne ut hvilken verden filmen tar sted i, og hvordan den kan portretteres gjennom et bilde.

Karakterenes indre må delvis forklares med lyset, og hvordan publikum skal oppfatte han/henne. Lyset må ”matche” omstendighetene, og omstendighetene må matche karakteren og fortellingen. Verden rundt han må vises i forhold til han. Man vil tradisjonelt i en film-noir fokusere på ting som fremmedgjøring, tristhet og ensomhet. Dette vil vi oppnå med mørket, regn, og dunkel belysning på omstendighetene og andre mennesker. (Harry C. Box s.93-94)

Et eksempel som går igjen i eksempel på bruken av lys for å skape stemning er filmen *Double Indemnity* (1944). Ansett av mange som den første film noiren, og revolusjonær på sin tid. Filmfotografen, John Seitz, var ansett som den beste i studioet Paramount på lyssetting dengang. Filmene bærer preg av en skjebnesvanger stemning, preget av natt, død og amoralske handlinger. Seitz lagde skeivhet og ubalanse i komposisjonene sine, og brukte skygger og mørkla deler av bildene for å skape en følelse av urolighet. Skarpt *side-key* skaper en følelse av ufullhet, det kjennes unaturlig. Dette gir en følelse av karakteren skuler noe, en skyggeside. Denne low-key lyssettingen stod i kontrast til Hollywoods klassiske high-key lys, som fokuserer på å framheve skjønnhet. Seitz brukte skygger på en ny måte. Persiennene og skygge-mønstre ble i stor grad brukt i *Double Indemnity* for å ramme inn, og ”fengsle” protagonisten. (Gunnar Iversen, 1996, s.33)



Fra *Double Indemnity* (1944)

## 6.8 Teknisk

Low-key lyssetting finnes ikke eksklusivt for film noir, og i dag kan det brukes innen de fleste sjangere. Men prinsippet er det samme, det er et viktig virkemiddel for å oppnå og formidle bestemte følelser og stemning. Å vite hvordan man teknisk oppnår denne ”looken” er essensielt i produksjonen av en film noir.

Tradisjonelt er klassisk film noir i svart-hvitt, fargetemperatur er av denne grunn ikke like viktig som i en farge film. Dette vil gjøre produksjonen av en svart-hvitt film enklere på noen måter. Man unngår problemer med hvitbalanse, og fargekorrigering i produksjon og post-produksjon. Vi trenger for eksempel ikke å tenke på farge-temperaturen i forhold til motiverende lyskilder i scenene. Når en skal gjenskape film noirens klassiske lyssetting er det dermed viktigere i vår forstand å ha større fokus på bruken av skarphet, eksponering, komposisjon, kontrast og dybde. Men først vil vi se på utstyret man er avhengig av for et godt resultat.

Den vanligste formen for lyssetting av en karakter er tre-punkts lyssetting. For å kunne oppnå dette trenger man 3 forskjellige lyskilder, eventuelt 2 og en ”bounce”. Lyset man setter opp først i opplysningen av en karakter er key-lyset. Dette er lyskilden som har hovedoppgaven i å framheve formene i ansiktet. Som regel vil en filmfotograf plassere key-lyset omkring 45grader fra siden av skuespilleren, og 45grader over. Dette er selvfølgelig ikke skrevet i stein, men er en fin tommelfingerregel. Riktig plassering av key-lyset vil gi et pent ”omriss” på motsatt side av fjeset til den opplyste (kjent som ”*The Rembrandt cheek patch*”), og framheve ansiktstrekk ved hjelp av skygger. Det er visuelt ansett som penere å lyssette med ”far-side-key”, det vil si at lyset kommer fra motsatt vinkel i forhold til kameraet. For å skape en mer dramatisk stemning, justerer man keyen mer mot 90grader til siden. Man kan på denne måten skyggelegge halve ansiktet, som nevnt tidligere.

”This patch is known as the *Rembrandt cheek patch*, after portraits by the seventeenth-century Dutch painter. This lighting angle puts light in both eyes and models the nose, lips, chin, and cheeks nicely.” (Harry C. Box s.97)

Det neste lyset man legger fokus på er ”rim-lyset”. Dette brukes til å kaste lys på ryggen til skuespilleren. Plasseringen er ideelt høyt oppe og på motsatt side av key-lyset. Lysets oppgave er å skape en form for glorie rundt karakteren, for lettere å skille han/henne fra bakgrunnen. Glorien blir større jo høyere lyset blir plassert. En viktig ting å huske i oppsettingen av rim-lyset er hvorvidt lyset vil treffe kamera linsen. Grunnet dette lysets nødvendige skarpe natur, vil det kunne skape et skimmer på linsa, populært kalt ”lens-flare”. Av den grunne er det viktig å ha noe for å blokkere deler av dette lyset. Rim lyset kan også brukes for å framheve ansiktstrekk. Et velplassert rim-lys vil gi fine skygger i ørene og markere kinn og kinnbein. (Se bildet under)



Vi ser hvordan rim-lyset spiller en rolle i framhevingen av ansiktet til Mats (th)

Til slutt kommer ”fill” lyset. Dette er til tider ikke nødvendig, noen ganger vil man prøve å begrense kontrast-ratioen. Et særpreg film noir er kjent for, er denne høye kontrasten, og vi vil ikke fylle ut ansiktet mer enn vi trenger. For å gjengi en følelse av dunkelhet og natt, lar man skyggene være så mørke som mulig. Mengden ”fill” lys definerer low-key mot high-key. Fill lys er alltid mykt, og oppnås ved bruk av en bounce, chimera eller en annen form for soft-boks. Fill lyset kan komme fra naturlige kilder, som dagslys eller lamper på lokasjon. Dette er en av grunnene til at vi valgte å filme alt på nattes tid, i stil med mange av de klassiske noirs pionerene. (Harry C. Box s.102)

”...the classic method shoots day-for-night (I.e., scenes set at night are filmed in daylight, with filters and narrow aperture settings used to simulate darkness), while noir prefers night-for-night shooting” (Geoff Mayer, 2007, s.74)

I bilder med flere personer involvert bruker vi til dels de samme prinsippene. Men det er viktig å passe på at karakterene plasseres på en måte så de ikke skygger for hverandre. I over-skuldra-shots brukte vi blant annet key’en til skuespilleren i bildet, for å lyse opp den andres rygg. (Se bilde på forrige side).

I tillegg til å lyse opp skuespillernes posisjoner, er det viktig å huske bakgrunnen. Den er i en viktig del av komposisjonen. Alt av møbler, vegger, bilder, vindu og diverse props er viktige å lyssette rett. Som nevnt tidligere er skyggemønstrene en viktig del av noir stilen.

Horisontale og vertikale linjer gir en følelse av byen, samtidig som de skaper uro og henter til en fengslet tilstand. Disse typer skygger har vi til dels forsøkt å gjenskape i bakgate scenene våre. (fig 4)

Til opplysning av møbler og bakgrunn i bar-scenen, benyttet vi oss av de taklampene som var til stede, og noen LED lys. I enkelte bilder har vi framhevet møblene med lys-refleksjoner. Vi

har forsøkt å skille bildet i tre deler: Forgrunn, senter og bakgrunn. Senteret er hvor vi plasserer handlingen og skuespillerne våre, den vil være lysere enn forgrunnen og bakgrunnen. Vi får en mørk-lys-mørk dybdefølelse.



Lange skygger i en våt bakgate.

”There seems to be an almost Freudian attachment to water. The empty noir streets are almost always glistening with fresh evening rain (even in Los Angeles), and the rainfall tends to increase in direct proportion to the drama” (Paul Schrader, 1971)

Dette følte vi var et veldig viktig poeng i jakten på noir stilen. Og lyssettingen måtte tilrettelegges for å framheve disse våte gatene. Ideelt ønsket vi regnvær, og ville bruke olje og vann på skuespillerne våre. Dessverre ble filmen filmet tidlig på våren, på natten og det var veldig kaldt. Som Schrader nevner, har regnværet en tendens til å øke med dramatikken i fortellingen. En symbolsk hyllest til dette ligger i protagonistens navn, Storm. Og uværet som herjer under klimakset vårt følger denne tendensen. Ingen av oss kunne regndansen, og når høydepunktet i filmen skulle filmes var gatene knusk-tørre. Dermed så vi oss nødt til å skaffe det på andre måter (Bildet under).



Hvis man tror man kan skape film noir kun med elimineringen av farger tar man sterkt feil. Manipuleringen av lys for å oppnå særtrekkene som forbindes med noir-filmen er en vesentlig kunnskap man må tilegne seg for gjenskapelsen av den klassiske noir filmen. En nøyaktig gjengivelse av film noirs visuelle stil er selvfølgelig fullt mulig i dag, og på mange måter lettere. I dag kan vi reflektere over den tids virkemidler, og lettere analysere hvordan resultatene ble oppnådd. Dagens teknologi har gitt oss mer sofistikert utstyr, som for eksempel bedre lamper. Kanskje den største fordel i produksjonen av denne mørke, low-key settingen, er hvordan utstyr man trenger. Skildringen av natten krever mindre lys og gjerne svakere lys, enn en gjengivelse av dagen ville gjort. For å gjengi sol-lys i farge film, må man bruke mye sterkere lamper enn hva vi har brukt. Vi har relativt konsist benyttet oss av glødelamper (350W-650W), som er lette og praktiske å jobbe med.



## **7. Konklusjon**

I denne oppgaven har vi prøvd å spesifisere hva en film noir er. Hva den består av, hvordan den defineres, og hvilke virkemidler som brukes i oppnåelsen av dens produksjon. Vi har valgt å formulere oppgaven på denne måten, da vi føler kunnskapen er essensiell for å begrense produksjonen av en film til den bestemte ”stilen”. Vi har sett at i den forstand film noir beskrives som en ”stil”, er det teknisk umulig å skrive en film som kun kan kalles ”film noir”. Filmen vår blir, på lik måte med de klassiske film noirene, av å være en krim, gangster og thriller preget. Dette er i mange tilfeller sjangere som berører film noir, og vi ser denne stilen nærmest beslektet klassisk film noir.

Produksjonen av en klassisk noir kan på mange måter ansees som et håpløst prosjekt. Deler av virkemidler for noiren hadde kun påvirkning på den tids samfunn. Samfunnskritikken som preget de klassiske film noirene gjør et mindre inntrykk på oss i vår tid. Dessuten preges vi ikke av de samme verdiene. Våre ideologier, filosofi og etikk er forandret, kanskje viktigst når det gjelder diskriminering av kvinner og rettferd. En sterk kvinnelig karakter vil ikke skape de samme reaksjonene i 2013 som det gjorde på 40-tallet.

Produksjonsforsøket av en klassisk film noir vil lede gjenskapene inn i et dilemma. Det som var nytt da, er gammelt og utslitt nå. Det vil alltid lede til et ironisk, og kanskje komisk resultat å gjenskape samfunnskritikk fra ”gamle-dager”. Det var nye virkemidler og nye kontraster den klassiske Hollywood-filmen som den gang tok publikum med storm. I dag er disse formene standardiserte, og vi finner de igjen i de fleste sjangere. Film noir har satt sitt preg på den film-industrien vi kjenner i dag, på samme måte som tysk-ekspresjonisme påvirket den tids Hollywood.

### **7.1 Egenevaluering**

I retrospektiv er vi veldig fornøyde med hvordan vi har produsert filmen vår. Vi har som gruppe jobbet sammen før, og kjenner våre individuelle svakheter og styrker. Vi visste av erfaring at vi måtte fordele roller, og har et effektivt samarbeid på sett når det gjelder lys, lyd, komponering, og generelt oppsett av utstyr. Dette har vært en nødvendighet da vi jobbet mot soloppgangen, og var avhengig av det naturlige mørket i mange deler av filmen.

Vi brukte mye tid på planleggingen av filmen, og bestemmelsen om å gå for film noir har vært sterkt debattert. Det kanskje største problemet var å finne en god dramaturgisk fortelling og skrive manuset. Vi hadde forskjellige retningslinjer vi var opptatte av, og stilte krav til

fortellingen. Diskusjonene ble til slutt over, og vi endte opp med et manus som inneholder en god og klassisk dramaturgisk oppbygning.

Vi valgte å bruke oss selv som hovedskuespillere. Det kommer av erfaring, og vi var avhengige av skuespillere som vi kunne stole på, og som kunne spille på natten. Vi er fornøyde med skuespillet med tanke på at det er amatører vi har tatt i bruk. Vi har lagt høyere verdi på det tekniske aspektet, og føler filmen vår er profesjonell når det gjelder det visuelle.

Det hele har vært en stor læringsprosess, og vi føler vi sitter igjen med en dyp forståelse og respekt for klassisk film noir og generelt filmskapelse. Vi synes vi har kommet så nært den klassiske film noiren vi kunne ha håpet på.

Teknisk sett bestemte vi oss for å benytte oss av skolens XDCAM. Vi vurderte bruken av speil-refleks (DSLR), og prøvefilmet i starten med det. Vi kom fram til at vi likte XDCAM bedre, og hadde dessuten mest erfaring med bruken av det.

Alt i alt er vi fornøyde med resultatet vårt. Og selv om det ble veldig hektisk i slutfasen, og noen ting måtte kuttes på grunn av tidsmangel i både denne oppgaven og filmen, føler vi at vi har nådd et respektabelt ferdig resultat. Vi gleder oss til å vise fram filmen vår:

**Link til film:**

<http://tinyurl.com/rennesteinfilm1>

## Referanseliste

- Abrams, Jerold J. (2006) *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema USA: The* University Press of Kentucky (essay i: *The Philosophy of Neo-Noir*)
- Arnett, Robert (2006) *Eighties Noir: The Dissenting Voice in Reagan's America*. Artikkel fra *Journal of Popular Film and Television* 34:3.
- Bakøy, Eva, Jo Sondre Moseng. 2008. *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget AS
- Bould, Mark (2005) *From Berlin to Sin city*. New York: Columbia University Press
- Braaten, Lars Thomas, Stig Kulset, Ove Solum. 2002. *Introduksjon til film: Historie, Teori og Analyse*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Brown, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image making for Cinematographers and Directors* (2002) Focal Press
- Box, Harry C. *Set lighting technician's handbook: film lighting equipment, practice, and electrical distribution 4<sup>th</sup> ed.* (2010) Elsevier, Inc.
- Conard, Mark T. (2007) *The Philosophy of Neo-Noir*. USA: The University Press of Kentucky
- Dickos, Andrew (2002) *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir* USA: The University Press of Kentucky
- Dimendberg, Edward (2004) *Film Noir and the Spaces of Modernity* USA: Harvard College
- Grant, Barry Keith. 1995. *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press
- Harvey, Sylvia. 1989. *Women's Place: The Absent Family of Film Noir*, London: British Film Institute
- Hirsch, Foster (1999) *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir* New-York: Limelight
- Iversen, Gunnar (1996) *Den Svarte Filmen*. Oslo: Norsk Filmklubbforbund
- Kaplan, Ann. 1978. *Women in Film Noir*, London: British Film Institute
- Mayer, Geoff. & McDonnell, Brian. *Encyclopedia of film noir* (2007) CT: Greenwood Press
- Place, Janey. 1989. 'Women in Film Noir', in *Women in Film Noir*, (ed) E Ann Kaplan, London: British Film Institute

Schrader, Paul. *Notes on Film Noir* (1971) Filmex

Spicer, Andrew (2007) *Neo-Noir's Existentialist Antihero* USA: The University Press of Kentucky (essay i: *The Philosophy of Neo-Noir*)

Thompson, Kristin, David Bordwell. 2003. *Film History: An Introduction: Second Edition*. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.

Østbye, Helge, Knut Helland, Karl Knapskog, Leif Ove Larsen. 2007. *Metodebok for Mediefag*. Oslo: Fagbokforlaget

### **Filmer**

Siodmak, Robert. 1946. *The Killers*

Polanski, Roman, 1974. *China Town*

Wilder, Billy, 1944. *Double Indemnity*

Wilder, Billy, 1950. *Sunset Boulevard*

Miller, Frank m.fl, 2005. *Sin City*

### **Internett**

[http://www.imdb.com/title/tt0071315/?ref\\_=sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0071315/?ref_=sr_2)

[http://www.imdb.com/title/tt0036775/?ref\\_=sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0036775/?ref_=sr_1)

[http://www.imdb.com/title/tt0043014/?ref\\_=sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0043014/?ref_=sr_2)

[http://www.imdb.com/title/tt0401792/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0401792/?ref_=fn_al_tt_1)

[http://snl.no/Film\\_Noir](http://snl.no/Film_Noir)

<http://www.filmsite.org/filmnoir.html>

<http://ndla.no/nb/node/80926>

John Locke – The Limits of Human Understanding.  
[Plat.stanford.edu/entries/locke/#LimHumUnd](http://Plat.stanford.edu/entries/locke/#LimHumUnd)

Blaser, John. 2013. No Place for a Woman: The Family in Film Noir Lokalisert 10. Mai 2013, på [http://www.filmnoirstudies.com/essays/no\\_place.asp](http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place.asp)

<http://tinyurl.com/rennesteinfilm1>

## Manus

Fade in.

Logo: An Elaborate Ruse Presenterer

ext. fabrikk ruin - natt.

I en dam av blod ligger STORM. Han er skutt I brystet, han har tydelig ikke lenge igjen å leve.

Storm

(vo.)

Det er en eim av rottent kjøtt i gatene. Stanken av avskum og kriminelle som ruller rundt i sine egen degenererte holdninger og manglende moralsk anstendighet. vel, det ser ut som de vertfall er kvitt ett av problemene sine. Jeg burde sett det komme, det var bare ett spørsmål om tid..

Ext. skog - natt

En bil kjører langs en ensom landevei. Lysene fra bilen kaster lange skygger mellom trærne.

Bilen stanser og Storm stiger ut, han har en pistol i handa. Med raske skritt går han rundt bilen og åpner bagasjedøren.

En MANN ligger bakbundet og kneblet i det trange bagasjerommet. Øynene hans fylles med frykt i det han ser opp på Storm. Med en målrettethet som bare lang erfaring kan gi griper Storm mannen og drar han ut av bagasjerommet. Med pistolen presset mot ryggen til den andre geleider han mannen inn mellom trærne.

Når de har kommet ett stykke inn stanser de. Storm tvinger den andre ned i knestående stilling. Han retter pistolen mot bakhode til den andre. Mannen lukker øynene og puster tungt, tydelig i panikk.

Storm

(vo.)

Du tror kanskje det å putte en kule i bakhode på en forsvarsløs mann ville få meg til å føle noe? Du tror feil.

Kanskje er det fordi jeg har gjort dette for mange ganger tidligere, eller kanskje er det fordi jeg vet at han er som meg..

Lyden fra Skuddet fyller den stille vårnatten og mannen faller om.

Alt blir svart.

STORM

(vo.)

...Rotten tvers igjennom.

Tittel: Rennestein.

Int. Bil - Dag

Svart. Lyden av en sippo-lighter som åpnes.

Storm tenner sigaretten han har i munnen. Han sitter i en bil og kjører. Klærne og ansiktet hans er dekket av blod.

Storm tar ett trekk av sigaretten og blåser ut røyken

STORM

(vo.)

Samme gamle rutinen. Gravde ett hull og dumpet liket. En begravelse med verken prest eller blomster, bare en fyr som var dum nok til å tro at fortiden hans ikke ville ta han igjen og en sliten leiemorder som har tatt de feil avgjørelsene i livet.

INT. Leilighet - dag

Storm står alene i dusjen, I handen holder han en whiskey flaske.

Han tørker dugget av speilet, ansiktet som møter han er slitent og furet.

STORM

(vo.)

Rydde opp I andres problemer. Jeg hater denne jobben. Samme gamle rutinen om og om igjen.

INT. BAR - DAG

Storm kommer inn i den dunkelt belyste baren. Han setter kursen mot ett bord på andre siden av rommet.

Bartenderen som står bak bardisken og tørker ett glass, følger storm med blikket ide han passerer. Storm møter blikket hans ide han passerer, men sier ingenting.

Mannen som til nå har sittet på ett av bordene bakerst i lokalet og lest en avis, reiser seg og smiler bredt til Storm ide storm passerer baren.

Ragnar

Storm! Du er en maskin! Jeg viste jeg kunne regne med deg!

Han rekker ut armen for å gi storm ett håndtrykk, men storm ignorerer han og setter seg og tenner en røyk.

Storm

(vo.)

*Ragnar pleide å ha prinsipper, han var lært opp av gammleskolen, der ære stod høyest, men det var lenge siden. Ting forandrer seg. Folk forandrer seg. Ragnar er ikke mer en en skygge av sitt gamle jeg. Det eneste han bryr seg om nå er penger. Punktum. Hvordan han skaffer seg dem? Gambling, dop, alkohol, prostitusjon, og ting du ikke vil vite en gang.*

Ragnar setter seg også.

Ragnar

Det ingen grunn til å være uhøfelig Storm, vi er da koleger tross alt.

Storm tar ett drag av sigaretten.

Ragnar ser på storm som om han forventer at storm skal si noe, men storm bare stirrer taust på han mens han tar ett trekk av sigaretten.

Ragnar

(entusiastisk)

Rett til poenget som vanlig skjønner jeg, det er det jeg liker med deg Storm, rett på sak, ikke noe dill dall.

Han tar opp en konvolutt og skyver den over bordet til Storm.

Ragnar

Avtalen er den samme som vanlig.

Storm tar konvolutten og åpner den, inni er en rekke bilder av en ung dame, tydelig tatt uten at hun er klar over det.

Storm sukker og skyver konvolutten tilbake.

Storm

Jeg dreper ikke kvinner.

Smilet til den andre falmer litt.

Ragnar

Nå må vi ikke glemme hvem vi jobber for hær. Mange ville nok brukt spillegjelden din som en unskyldning til å puttet en kule i hode ditt og dompa deg i en grøftekant, men jeg ser potensiale i deg. Du gjør det du får beskjed om intil gjelden er betalt, det er det som er avtalen, Og du vil vel ikke bryte avtalen...

Det kommer en skygge over ansiktet til Ragnar og stemmen hans blir hard.

Ragnar

..vil du vel Storm?

Bartenderen har sluttet å tørke klassene bak disken, han pusser istede på ett jernrør. Han ser nå bort på Storm, det er noe kjølig i blikket hans.

Storm sukker.



Storm

(vo.)

Samme gamle rutinen...

Han tar konvolutten.

Ext Gate - natt

Storm sitter i bilen sin som er parkert på ett gatehjørne. Han sjekker armbåndsuret sitt.

STORM

(vo.)

Ragnar har vært i denne bransjen for lenge. Pengene og makten har gått til hode på han og han. Drepe en kvinne, selv jeg trodde ikke han ville gjøre noe så rottent.

Lisa kommer ut av en bygning. Hun krysser gata og følger fortauet på andre siden.

Storm følger Lisa med blikket. Ide hun har pasert, tar storm på seg ett par svarte hansker. Han åpner hanskerommet på bilen og tar frem en pistol.

Lisa går inn i ett lite gatesmug. Det er mørkt. En skygge bak henne får henne til å sakne litt, men hun tør ikke å snu seg. Hun øker tempoet igjen.

Storm følger henne med blikket ide hun runder ett hjørne, han lader pistolen og med raske skritt følger han etter. Han runder hjørnet, men det fører ut til en blindvei. Han skal til å snu seg, men stanser brått ide en pistol blir pekt på bakhodet hans.

Lisa

Jeg viste den Jævelen ville prøve å bli kvitt meg.

STORM

(vo.)

Hold deg rolig.

STORM

Jeg er ikke helt sikker på hva de mener frøken, men jeg...

Lisa avbryter han ved å rekke han.

Lisa

Kjennte du Johan?

Flashback: mannen i skogen med ducttape over munnen. Storm peker på han med en pistol og trekker av, ansiktet hans blir dekket av blodspruten.

STORM

Vi har vel dultet inni verandre fra tid til annen.(skriv om)

Lisa

Jeg vet han er død, det er ikke viktig. Det er hvorfor han døde som bekymrer meg.

Storm snur seg langsomt mot henne, hun peker fortsatt på han med pistolen.

STORM

Og hvorfor tror de han døde, frøken...?

Lisa

Lisa. Vi var..kollegier. Jobbet med Ragnar for en tid tilbake. Han fikk kalde føtter og sa han ville gå til politiet.

Storm tar frem en sigg og tenner den. Lisa senker pistolen langsomt.

STORM

Gikk ikke så bra det skjønner jeg.

Lisa

Jeg vet ikke hvordan, men Ragnar fant ut av det. Siden du er her antar jeg han er redd for at jeg skal gjøre det samme.

STORM

Ikke en urimelig bekymring..

Lisa

...men det Ragnar ikke vet er at han alt gikk til politiet.

Flashback: aVHØRSRom - natt

Mannen sitter i forhør med politiet, politimannen skyver ett bilde av ragnar over bordet til mannen og taper det med fingeren.

Lisa

(vo.)

De sa de ville gi han immunitet hvis han samarbeidet med dem, hjelpe dem å skaffe beviser mot Ragnar. Men nå som han er borte er det bare ett spørsmål om tid før de skjønner hva som har skjedd.

Politimannen reiser seg og går bort til en telefon som står langs vegg. Mannen ser nervøst ned på bildene foran seg.

Cont. Gate - natt

Vi er tilbake i bakgaten.

STORM

Ville ikke vert i Ragnars sko når det skjer.

Lisa

men de vil komme etter oss også, hvis de får tak i Ragnar er ingen av oss trygge.

STORM

(vo.)

Hun har rett, hvis politet vet om Ragnar er det bare ett spørsmål om tid før han drar alle ned med seg.

Storm snakker med dama. Ett stykke unna står en mann i bartender uniform og overhører samtalen. Han kaster fra seg en sigarett og forlater åstedet.

Som i sakte film går Storm han ut av bakgata, dama står igjen og ser etter han. Det er kommet noe hardt i blikket til storm.

Storm

(vo.)

Hun har rett. Ragnar har gravd seg ett hull han ikke kan klatre ut av, og ikke om jeg lar den inbilske drittungen dra meg ned med seg. Det er bare tre personer som vet om min forbindelse med Ragnar, Lisa kan ikke bevise noe, men Ragnar og lakeien hans må forsvinne, og det raskt. Det er den eneste løsningen.

Int. Bar - dag

Storm kommer inn I baren.

Han setter kurs for Ragnar som sitter ved ett av bordene og spiser spagetti med kjøttboller. Bartenderen følger storm med blikket ide han passerer, Storm enser han ikke.

Ragnar ser opp på Storm og smiler.

Ragnar

Storm, sitt ned, sitt ned. jeg regner med alt gikk knirkefritt? Det lille problemet er ute av verden?

Storm setter seg nølende. Til synelatende uten at Ragnar merker det tar storm pistolen ut av jakkelommen og

STORM

(...)

Med voldsom kraft som får tallerkenen til å klirre spidder Ragnar en kjøttbolle me,d gaffelen. Storm skvetter til.

Ragnar gir storm ett stift blick. Den lystige tonen hans er borte.

Ragnar

Virkelig? For du ville vel ikke lyve til meg, vil du vel storm?

Storm kaster ett blikk til siden, Bartenderen står rett bak han nå. Han tydelig kommet bort til dem uten at Storm har merket det. I handen holder han ett hjernrør. Storm ser tilbake på Ragnar igjen. Under bordet trekker han langsomt hanen tilbake på pistolen.

Ragnar

Vet du hva forskjellen på folk som deg og folk som meg er Storm?

Storm ser taust på han.

Ragnar

Jag ligger alltid et skritt forran

Med en rask bevegelse drar storm ut pistolen og retter den mot Ragnar. En høy metalisk lyd fyller rommet ide jernrøret treffer storm i hode. Alt blir svart.

Ext. Fabrikkruin, natt

Mørke.

De uklare konturene av en mann som gestikulerer voldsomt. han sier noe, men stemmen virker hul og fjern.

Storm åpner øynene og blunker, blikket hans er slørete. Gradvis kommer omgivelsene inn i fokus.

Storm sitter på en stol, foran han står Ragnar og smiler ned til han. Bak han står Bartenderen.

Ragnar

Sovet godt?

Storm skuler til han. Han prøver å bevege armene men finner ut at de er bunnet. Den ene handen hans er forslått og ser ut som den er brukket.

Ragnar

Du var aldri den skarpeste kniven i skuffen Storm, men selv jeg trodde ikke du ville prøve deg på noe så idiotisk. Trodde du virkelig jeg ikke ville finne ut av det lille plottet ditt?

Storm kjemper for å få hendene løs fra tauet, tilsynelatende uten effekt.

STORM

(ironisk)

Kall meg en optimist.

Ragnar slår storm i ansiktet. Storm spytter blod. Ragnar bretter opp armene på skjorta si.

Ragnar

Vel, siden du tydeligvis ikke er i stand til å gjøre som du får beskjed om får jeg ta meg av jobben selv.

Han slår storm igjen.

RAGNAR

Nå, hvor har du gjemt bort den lille tøsa di?

Ragnar drar frem en kniv og veiver den i ansiktet på storm. Storm greier med en kraftanstrengelse løsne litt på tauene som binder han.

RAGNAR

Vel, hva sier du Storm?

Storm spytter blod.

STORM

Vet du hva som er forskjellen på folk som deg, og folk som meg Ragnar?

Ragnar sukker.

RAGNAR

(nedlatende)

Nei Storm, fortell.

STORM

Jeg er en jævel på å komme meg ut av kinkige situasjoner.

Med en kraftanstrengelse får storm handen ut av tauene. Med en brå bevegelse reiser han seg og slår Ragnar i ansiktet. Han griper armen til Ragnar og lirker kniven ut av hånden hans og stikker Ragnar i magen med den. Ragnar sjangler bakover og faller om på bakken. Bartenderen kommer mot Storm.

(Action scene, finn koreografi. Resulterer i at lakeiene blir drept og Ragnar er såret, men ikke helt død.)

Storm oppdager i ett at Ragnar er forsvunnet. En dam av blod ligger der Ragnar falt om og I dammen ligger en blodig kniv. Ett spor av blod leder ut av lagerbygningen.

Storm går bort og plukker opp kniven. Og går etter blodsporet med raske skritt.

Utenfor nær en rennestein ligger Ragnar. Han er blodig og hvit, han har tydelig ikke lenge igjen. Han oppdager Storm ide han kommer nærmere.

Ragnar

Hvorfor?

Ragnar

Hvorfor nå gjøre dette nå? Etter all denne tiden, etter alt jeg har gjort for deg?

Storm stanser foran Ragnar og ser ned på han.

Storm

Du dreit deg ut Ragnar. Partnern til Lisa, han gikk til politiet, det var bare ett spørsmål om tid før de hadde kommet etter deg.

Ragnar prøver å le, men hoster bare blod istede.

Ragnar

Er det det hun fortalte deg? ...Du er så forbanna naiv Storm. Trodde du ikke jeg viste det? Politifolkene jobbet for meg, I

likhet med alle andre i denne byen. Hvorfor tror du de  
løslatte han? Og nå har du gjort akkurat det hun ville at du  
skulle gjøre.

Storm ser ned på han, det er som om noe går opp for han.

STORM

(vo.)

Åpenbart når du tenker på det. jo, jeg kan se det for meg  
nå...

Flashback Sekvens

Mannen sitter i forhør med politiet, politimannen reiser seg  
og går bort til en telefon som står langs veggen, han plukker  
opp røret og ringer noen. Han sier ett par ord, og legger på  
før han går tilbake til mannen som sitter ved bordet.

I baren legger Ragnar på røret på telefonen.

STORM

(vo.) (cont.)

En mann som prøver å flykte fra fortiden..

Mannen sitter på knerne i skogen, storm holder en pistol mot  
bakhodet hans. Blodspruten treffer storm i ansiktet ide han  
trekker av.

Lisa sitter alene i leiligheten sin og ser på ett bilde av  
mannen som holder en arm rundt henne.

STORM

(vo.)

En kvinne, som er ute etter hevn.

Storm står alene i dusjen.

I bakgata snakker storm med Lisa. Lisa sender storm ett smil.

STORM

(vo.) (cont.)



Og en utbrent leiemorder, som er villig til å tro på løgnene hennes.

INT. FABRIKRUIN - NATT (CONT.)

Tilbake i fabrikkruinen. Storm ser tomt foran seg.

STORM

(vo.) (cont.)

Bare en skyldig igjen.

Storm snur seg. Bak han står Lisa, med dirrende hender peker hun en pistol mot storm.

Bak ryggen fører Storm handen langsomt mot kniven han har der. Han merker at dama ser redd ut og at handen hennes kjelver.

Storm sukker og trekker handen tilbake. Han tar opp sigarettpakken sin og åpner den. Den er tom.

STORM

(Mumlende til seg selv)

ja...det måtte vel skje før eller siden..

Lyden av ett skudd fyller luften. Storm faller om.

I en dam av blod ligger storm. Han er skutt I brystet, han har tydelig ikke lenge igjen å leve.

STORM

(vo.)

Det begynner å bli mørkt nå. En storm er på vei.

Fade out.